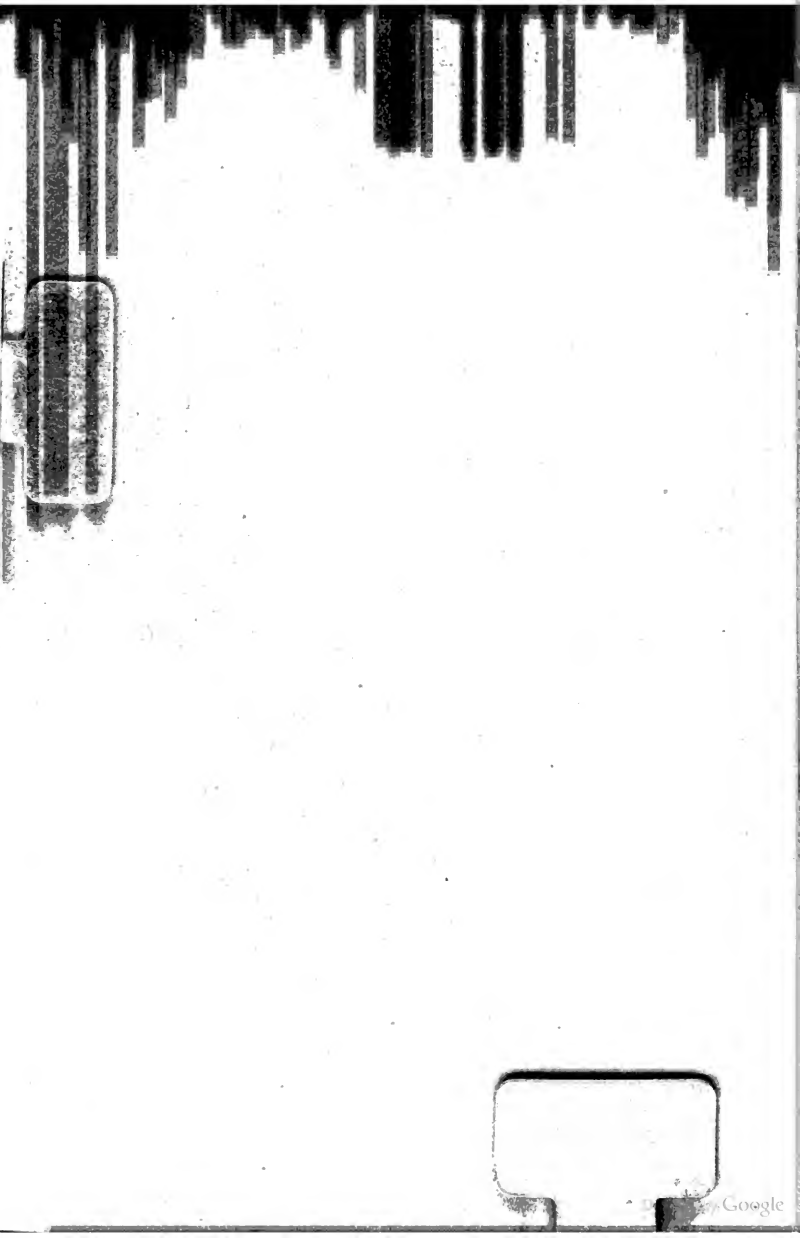
Uber den Codex Bruchsal I der Karlsruher Hof- u. ...

Ernst Cohn



Über den Codex Bruchsal I der Karlsruher Hof- u. Landes-bibliothek und eine ihm verwandte Handschrift

Inaugural-Dissertation, der hohen philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt von Ernst Cohn



J. Langs Buchdruckerei
Karlsruhe i. B. :: 1907

Meinem Großvater und meiner Mutter
in Dankbarkeit gewidmet.



Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät
der Universität Heidelberg

Dekan
Geheimrat Prof. Dr. Hoops.

Referent
Geheimrat Prof. Dr. Thode

Es gibt kaum eine Handschrift, die in der Kunstgeschichte bekannter ist, als der Codex Bruchsal I der Karlsruher Hof- und Landesbibliothek. Die allgemeine Kunstgeschichte führt mit dem Psalter des Landgrafen Hermann zusammen ihn als Repräsentanten der ganzen Epoche auf.[1]) Auch Einzeluntersuchungen, derer an den betreffenden Stellen gedacht werden wird, haben ihn herangezogen, am häufigsten nach der ikonographischen Seite hin Haseloff in seinem Buch „Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts“.[2]) Immerhin aber ist der Reichtum dieser außerordentlich schönen Handschrift damit noch lange nicht erschöpft, und es verlohnt sich für sie eine Spezialuntersuchung, zumal stilistisch für die Beurteilung noch kaum eine Basis gefunden ist.

Die Handschrift ist 35,5 cm × 27 cm groß und in starke Holzdeckel gebunden, von denen der hintere mit rotem Sammet überzogen, der vordere in der Mitte rechteckig tief ausgehöhlt ist, um die silbervergoldete, in starkem Hochrelief gearbeitete Figur eines thronenden Christus aufzunehmen. Christus hat die rechte Hand segnend erhoben; die Linke, auf ein Buch gestützt, an dem die Schließen und die Rosetten klar ausgearbeitet sind, ist spät, vielleicht im 16. Jahrhundert, ergänzt worden. Der innere Rand der Vertiefung

[1]) Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. 2, 7. Auflage, bearbeitet von Joseph Neuwirth. Leipzig 1904. S. 222. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890. S. 136. Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei. Bd. 1. Leipzig 1879. S. 275. Lübke, Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890. S. 295. [2]) In Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 9, Straßburg Heitz 1897.

ist mit Silberstreifen gedeckt, die ein Rankenwerk, aus zwei abwechselnd wiederkehrenden und sicher mit Stanzen geprägten Blattornamenten zusammengesetzt, tragen. Der äußere Rand ist mit Gruppen von kostbaren, teilweise gering geschnittenen Steinen, abwechselnd mit Nielloplättchen, besetzt. Von diesen tragen die Eckplättchen Knöpfe, um den Deckel, wenn die Handschrift geöffnet ist, zu stützen, und sind mit einfachen Ranken ornamentiert. Die oberen Plättchen an den Seiten zeigen zwei Engel, von denen der zur Rechten ein Rauchfaß, der zur Linken einen Leuchter trägt, die Plättchen darunter zwei Propheten, die auf den thronenden Christus in der Mitte hinweisen und Spruchbänder tragen, der Prophet links: VIDI · D[OMI]N[U]M · SED[EN]S ·, der Prophet rechts: CONSID[ER]AVI · OP[ER]A · TVA; über dem Haupte Christi ist ein Nielloplättchen mit dem agnus dei, zu den Füßen Christi eines mit einem anbetenden Mönche angebracht, bei dem die Inschrift steht: CVNRAD[US] C[US]TOS. Das ist der einzige Name, der sich an der Handschrift findet. Der Deckel könnte ziemlich gleichzeitig mit ihr entstanden sein. Es machen sich weder stilistische, noch technische Gründe dagegen geltend.

Die Handschrift besteht aus 10 Lagen von Pergamentblättern, von denen acht regelmäßige Quaternionen sind, während die vierte nur $3^1/_2$ Blatt, die sechste nur 3 Blatt enthält. Fol. 25 ist als Halbblatt in die vierte Lage nachträglich eingeheftet, ihm entspricht ein Falz vor fol. 32.

Den Inhalt der Handschrift, eines Evangeliars, hat Ehrensberger[1]) dahin bestimmt, daß auf fol. 4 die Evangelien für die höchsten Feste, für einige Vigilien und Sonntage beginnen, fol. 40 Evangelien für hohe Festa sanctorum, ihre Vigilien und dedicatio ecclesiae folgen; fol. 75 beginnt das Commune sanctorum. Nach den Vigilien für Weihnachten und nach Mariae Verkündigung sind leoninische Hexameter, die sich auf die Feste beziehen, eingeschaltet.

---

[1]) Bibliotheca liturgica manuscripta. Karlsruhe 1889. S. 52.

Zwei Schreiber teilen sich in die Handschrift. Der eine schreibt fol. 4—24 und fol. 26—30, der andere fol. 32—77 und das eingeschaltete Blatt fol. 25. Der erste stellt die Buchstaben klar neben einander und schreibt ziemlich klein: Buchstaben, die hervorgehoben werden sollen, schreibt er rot. Der zweite schreibt größere Buchstaben, läßt Strichelchen von ihnen ausgehen, sodaß die Worte manchmal fast wie in einem Zug geschrieben erscheinen, und zeichnet die hervorzuhebenden Buchstaben nur durch einen roten Strich in ihrer Mitte aus.

Namentlich für diesen zweiten Teil der Handschrift, der sich durch den zweiten Schreiber charakterisiert, ergibt sich die Notwendigkeit, bei der Besprechung der Bilder eine Anzahl Initialen mitzubehandeln, da diese oft durch Figuren gegeben sind, die aus den Abschnitten, an deren Beginn sie sich finden, gedeutet werden können; zweimal, fol. 10 v und 68 r, sind sogar ganze Szenen in die Initialen verlegt. Die ikonographische Untersuchung der Handschrift, die naturgemäß an den Anfang gestellt werden muß, und zu der wir nun übergehen, erstreckt sich also auf folgende Bilder:

Fol. 1 v. Majestas domini. Der bärtige Christus thront in der Mandorla auf einem Regenbogen, über den ein Kissen gelegt ist, seine Füße auf einen zweiten Regenbogen stützend. Die rechte Hand ist segnend erhoben, die linke faßt ein Buch. Der Hintergrund der Mandorla ist als Sternhimmel, blau mit weißen Punkten gezeichnet, bis auf den Raum zwischen den emporstehenden Enden des Kissens und dem Regenbogen, der golden gefärbt ist. Christus trägt ein hellbraunes Untergewand und einen Mantel, der blau über den linken Arm und die linke Schulter fällt, rot über den Leib und die Füße hinweggeht. Hier ist augenscheinlich eine Vorlage schlecht verstanden worden, ebenso wie das Kissen auf dem Regenbogen lehrt, daß der Künstler die Darstellungen des thronenden Christus und des Christus in der Mandorla vermischt hat. Der Regenbogen ist ornamentiert, wie auch der Streifen, der als Rahmen das Ganze umzieht. In den

Ecken die vier Schildchen mit den Evangelistensymbolen, die Bücher halten; der Engel ist ganz menschlich, die Tiere sind rein tierisch gebildet. Sie haben, ebenso wie Christus, goldene Nimben.

Fol. 2r. Johannes, mit goldenem Nimbus, in der rechten Hand die Feder, in der linken das Messer, hat sich nach rechts seinem Schreibpult zugewandt, auf dem ein Buch liegt mit den Worten: IN PRINCIPIO ER[AT]. Auf dem Buch hat sich der Adler niedergelassen, papageienbunt gefiedert, mit goldenem Nimbus. Der Evangelist trägt hellgrünes Untergewand mit dunkelviolettem Futter und hellbraunes Obergewand. Das Bild, dessen Hintergrund blau ist, ist mit der Hälfte eines Vierpasses nach oben geschlossen. Der Außenrahmen besteht wie auch in den folgenden Darstellungen aus Streifen von einer Hauptfarbe, deren verschiedene Nuancen abgetönt nebeneinander gestellt sind. Den Raum zwischen den Rahmen füllt links ein Türmchen, rechts der Adler aus.

Fol. 2v. Markus, in gelbem, rotschattiertem Untergewand, braunem, grün gefüttertem Mantel, grün nimbiert, trägt in den Händen gleichfalls Messer und Schreibrohr und wendet sich auf seinem Sessel dem Löwen zu, der, rot nimbiert mit bunten Flügeln, von oben herabkommt. Auf dem Lesepult liegt das Buch mit dem Anfang: VOX CLAMA[N]TIS. Als Stütze des Pultes dient ein Löwe, der auf den Hinterpranken steht, genau so, wie bei dem Schreibpult des Schreibers Hildebert in dem, etwa gleichzeitigen, Prager Codex des Augustinus, de civitate dei;[1]) eine Beziehung auf Markus ist also hierin schwerlich zu sehen. Das Bild ist giebelförmig gegen den auch hier aus einfachen nuancierten Farbenstreifen gebildeten Rahmen geschlossen, der Hintergrund zwischen Bild und Rahmen ist mit bunten Mauern gefüllt.

---

[1]) Abgebildet bei Woltmann-Woermann a. a. O. Fig. 82. Middleton. Illuminated manuscripts. Cambridge. 1892. Fig. 53.

Fol. 3 r. Lukas, in hellbraunem Mantel, grünem Untergewand mit rotem Futter, grün nimbiert, hält in der rechten Hand die Feder, in der linken das Messer und wendet den Kopf leise nach links, woher der rot nimbierte, bunt geflügelte Stier kommt. Auf dem Pult das Buch mit den Worten: FUIT · IN. Das Bild ist unmittelbar unter dem Rahmen mit einem hellbraunen romanischen Rundbogenfries geschlossen. Goldener Hintergrund.

Fol. 3 v. Matthäus, blau nimbiert, mit grünem Obergewand, blauem Untergewand sitzt in Vorderansicht und wendet sich dem von rechts herankommenden Engel zu, der ein Buch trägt. Der Evangelist hält in der rechten Hand die Feder, in der linken die Schriftrolle mit den Worten: LIBER · GENERATIONIS · I[esus] · X[risti]. Von links ist das Bild mit einem Rundbogenfries gegen den Rahmen geschlossen, rechts ist der Zwischenraum durch den Engel gedeckt. Die Bilder fol. 1 v—3 v entsprechen durchaus den im 12. und 13. Jahrhundert üblichen Darstellungen.

Fol. 5r. Verkündigung Mariae. (Abb. bei Woltmann-Woermann, a. a. O. Fig. 77, Anton Springer a. a. O. Fig. 286. J. H. Middleton a. a. O. Fig. 331.) Maria sitzt spinnend im Sessel und wendet sich nach dem Engel um, der von links herein schreitet. Er streckt die rechte Hand ihr entgegen und hält in der linken ein Scepter. Der Hintergrund des Bildes ist golden, Maria trägt dunkelgraues Obergewand, hellbraunes Untergewand, der Engel sattgrünes, rot gefüttertes Obergewand, hellbraunes Untergewand. Für den Typus der Maria hat Haseloff [1]) den byzantinischen Ursprung nachgewiesen, für den Typus des heraneilenden Engels, der sich bei der Herrad von Landsberg ebenso findet, der überhaupt der des byzantinischen Verkündigungsengels ist, schon Engelhardt. [2])

Fol. 5v. Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten. Im Grund einer von bunten, schematisch gezeichneten Fels-

[1]) A. a. O. S. 89 ff. [2]) Chr. M. Engelhardt, Herrad von Landsberg. Stuttgart und Tübingen 1818. S. XI f.

blöcken begrenzten Höhle liegt Christus auf einer säulengetragenen[1]) Krippe, über der die Köpfe von Ochs und Esel sichtbar werden. Vorn links, halb sitzend, halb stehend, in sehr bewegter Haltung Maria, mit gekreuzten Beinen, den Oberkörper der Krippe zugewandt, den rechten Arm nach hinten zur Krippe erhoben, den linken nach vorn gestreckt, sodaß die beiden Arme sich kreuzen. Rechts sitzt Joseph, das Haupt nachdenklich in die Rechte gestützt, in der Linken den Stab, dessen goldene Krücke vor seiner Brust sichtbar wird. Beide sind mit grünem Unterkleid und braunem Mantel, der bei Joseph etwas heller ist, als bei Maria, bekleidet. Auf der Bergspitze über der Höhle die Hirten mit ihrer sehr buntfarbigen, aber sehr gut gezeichneten Herde, wie überhaupt der Meister der Bilder sich als ausgezeichneter Tierdarsteller erweist. Der Hirt am äußersten links streckt beide Hände erstaunt zu dem Engel empor, der aus roter Wolke ihm das Spruchband entgegenträgt: Ecce evangelizo vobis gaudiu[m] magn[um]. Der zweite Hirt erhebt die rechte Hand und hält mit der Linken seinen Stab, der dritte endlich in rotem Kittel scheint mit der Linken einen Hund zu fassen, erhebt die Rechte auch noch gegen den Engel, bildet aber durch eine Wendung seines Kopfes die Verbindung mit der Gruppe der drei Engel, die in der Mitte des Bildes im Halbrund erscheinen, der mittlere en face, die beiden anderen ihm zugewandt, mit drollig aufgesperrtem Munde. Sie tragen ein Spruchband: GL[ORI]A IN EXCELSIS D[E]O ET.

Es ist eine Anzahl byzantinischer Elemente in dieser Darstellung enthalten, z. B. die Höhle als Schauplatz der Geburtsszene,[2]) der Halbkreis mit den Engeln,[3]) Joseph, der

---

[1]) Daß die Krippe von Säulen getragen wird, ebenso wie auch der Sarkophag bei dem Besuch der Frauen am Grabe, kommt oft vor, und ich glaube nicht, daß man den Ursprung in einer Gebäudeart sehen dürfte, wie Künstle (Die Kunst des Klosters Reichenau. Freiburg i. B. 1906. S. 29), wenn er sagt, daß in Cod. Aug. CLXI in Karlsruhe als Krippe eine dreischiffige (?) Basilika ohne Dach diene. Es dürfte sich hier einfach, wie in so vielen anderen Fällen, um architektonische Zierformen handeln. [2]) Haseloff a. a. O. S. 96. [3]) Haseloff a. a. O. S. 99.

in trübe Gedanken versunken das Haupt in die Hand stützt.[1]) Andererseits aber finden sich auch viele Züge, die durchaus unbyzantinisch sind. Der wichtigste ist, daß Maria nicht auf einem Polster, sondern auf dem Erdboden liegt, oder vielleicht gar sitzt, wenn auch in ziemlich unklarer Haltung, die vermuten lassen könnte, daß die Liegefigur immerhin noch im Kopf des Malers mitsprach; ferner, daß Maria nicht die absolute Hauptfigur ist, und Joseph in einen Winkel gedrückt wird,[2]) sondern daß beide genau gleichwertig, Joseph rechts, Maria links von der Krippe erscheinen.

Fol. 8v. Initial I. Stephan in Diakonentracht, mit goldenem Nimbus, trägt hellbraune Dalmatika mit breitem Goldsaum, rote Tunika und hält in der linken Hand ein Buch, in der rechten die Palme. Er steht vor blauem Hintergrunde, der mit einem grünen, goldumzogenen Vielpaß gerahmt ist.

Fol. 9v. Initial I. Johannes Ev. in gelbem Untergewand, grünem Obergewand, mit goldenem Heiligenschein, hält in der linken Hand ein Buch und hat die rechte segnend erhoben.

Fol. 10v. Initial I, in dessen Mitte in rundem Medaillon die Waschung des Christusknaben dargestellt ist. Zwei Frauen, die eine rot, die andere gelb gekleidet, baden das Kind. Die ganze Szene ist wohl byzantinischen Ursprungs.[3])

Fol. 11r. Oben die Anbetung der Könige, unten die Könige zu Pferd. Die Anbetung weicht in nichts von den üblichen Darstellungen ab. Maria thront mit dem Kinde unter einer Architektur, beide wenden sich den goldgekrönten Königen zu, von denen der älteste knieend, die beiden anderen stehend ihre Gaben darreichen. Aber an geistigem Gehalt ragt das Bild weit über den Durchschnitt der gleichzeitigen Darstellungen hinaus. Bei der Herrad von Landsberg z. B. eilen die Könige sich überhastend auf die ganz gleichgültig thronende

---

[1]) Dobbert in Gött. gel. Anz. 1890. S. 870. [2]) Was Haseloff a. a. O. S. 98 als byzantinisch nachweist. [3]) Ferdinand Noack, Die Geburt Christi in der bildenden Kunst. Darmstadt 1894. S. 17. Max Schmid. Die Darstellung der Geburt Christi. Stuttgart 1890. S. 113.

Maria zu.[1]) In Bruchsal I ist die Maria von dem zweiten vorkommenden Typ.[2]) Sie wendet sich den Königen zu und diese selbst neigen sich, wie Fürsten vor einem, den sie als Größeren empfinden. Die Gewänder sind in den einfachsten Farben gehalten, in Grün und verschiedenen Tönen von Grau und Braun.

Gleich schön ist die untere Darstellung. Die reitenden Könige erblicken den Stern, der über der thronenden Maria des oberen Feldes. außerhalb der Szene, mitten im weißen Pergament des Randes steht. Dieses seltsame Raumverhältnis ist keineswegs selten, kommt sogar schon in sehr früher Zeit vor. Auf einem Sarkophag im Museum zu Arles[3]) aus frühchristlicher Zeit steht in der oberen Abteilung der Stern über der Geburtsszene, in der unteren weisen die, in dieser frühen Zeit als Magier Dargestellten auf ihn hin. Auch reitend kommen die Magier schon vor.[4]) Ganz neuartig aber ist die Bewegung der hervorragend schön gezeichneten Pferde. Das vorderste greift weit aus, das mittelste steht, vom Reiter gezügelt, das letzte endlich wendet den Kopf nach seinem Reiter zurück. Dem Abschwellen der Bewegung in den Pferden geht parallel das Abschwellen in der Bewegung der Könige. Mit emporgestrecktem Arm weist der älteste, vorderste, nach dem Stern empor, weniger heftig kehrt dieselbe Bewegung bei dem folgenden wieder und verklingt schließlich in der ganz leisen Geste des letzten. Die Frage ist, ob der Künstler hier mit Bewußtsein oder naiv eines der wirkungsvollsten Mittel angewandt hat, über die die Kunst verfügt.

Fol. 13r. Oben: Die Verkündigung an die Könige. Ein Engel erscheint den in Schlaf Liegenden, um ihnen Christi Geburt zu verkünden. Die Gruppe entspricht im allgemeinen der gleichen Darstellung bei der Herrad.[5]) Die Lage der Köpfe bei den Schlafenden ist ganz identisch, nur daß der

---

[1]) Herrade de Landsberg. Straßburg 1901. Pl. XXVII bis. [2]) Haseloff a. a. O. S. 101. [3]) Abgebildet bei Max Schmid a. a. O. S. 7 No. 9. [4]) Schmid a. a. O. No. 29 aus einem griechischen Manuskript der Pariser National-Bibliothek. No. 74. fol. 4. [5]) a. a. O. Pl. XXVII bis.

Künstler mit den unruhig bewegten Gliedmaßen den Schein eines erregenden Traumes zu wecken weiß, indeß bei der Herrad die Könige leichenhaft starr daliegen, trotzdem der Engel den einen dringlich beim Arm faßt. Dadurch wird die Darstellung niedrig. In Bruchsal I steht der Engel den Schlafenden nur gegenüber und redet sie an — aber seine ganze Haltung ist ungeheuer gewaltig. Sein einer, erhobener Flügel verdeckt den oberen, der andere gesenkte den seitlichen Rand des Bildes, und die Gewalt dieser ausgebreiteten Fittiche gibt dem Engel der kompakteren Masse der Schlafenden gegenüber doch eine überragende Wirkung. Das sind künstlerische Eindrücke, die andere Maler der Zeit kaum zu erzielen gewußt haben.

Unten: Die Meerfahrt der Könige. Sie fahren in einem aus bunten Planken zusammengenagelten Segelschiff, um das phantastische Meerfische spielen.[1]) Der erste König wendet sich nach vorn, der jüngste ist im Gespräch mit dem Steuermann begriffen, der seinerseits redend die linke Hand erhoben hat, während seine rechte das Steuer hält. Er ist bekleidet mit einem hellbraunen Mantel, dessen Kapuze er über den Kopf gezogen hat. Der gleiche Steuermann mit dem Kapuzenmantel findet sich auch auf dem Odysseusbilde der Herrad,[2]) sonst aber läßt sich der Typus nirgends in Deutschland nachweisen. Dagegen kennt die franco-englische Kunst genau denselben Steuermann, z. B. in zwei Apokalypsen, von denen sich die eine in Oxford,[3]) die andere in der National-Bibliothek zu Paris[4]) befindet. In beiden hat der Steuermann auf dem Schiffe des Johannes denselben Gesichtsschnitt und denselben Mantel, wie in unserem Falle, und es ist zu erwarten, daß in den andern Apokalypsen, die ikonographisch mit diesen beiden übereinstimmen, und deren eine ganze Zahl zu sein scheint,

[1]) Haseloff a. a. O. S. 205 erwähnt sie als auf die Antike zurückgehend. [2]) Herrade de Landsberg a. a. O. Pl. LVIII. [3]) The apocalypse of S. John the divine, printed for the Roxburgh Club. London. 1876. Fol. 2 v. [4]) Delisle, L' Apocalypse en Français. Paris. 1900. Tafelbd. Fol. 3 r.

die gleiche Darstellung sich findet. Sogar die Form der Schiffe und der Steuerruder mit einem kleinen Angriffshebel entsprechen sich in Bruchsal I, der Herrad und den Apokalypsen. Die Steuermänner halten regelmäßig in der rechten Hand das Ruder: die linke ist redend erhoben oder hält den Zipfel des Segels oder ein Tau; ausnahmsweise faßt auch die zweite Hand das obere Ende des Steuerruders. Diese beiden Typen des Steuermanns finden sich bereits am Teppich von Bayeux, der wohl im 11. Jahrhundert entstanden ist.[1]) An Beeinflussung von Frankreich her ist bei dieser Darstellung unserer Handschrift nicht zu zweifeln.

Fol. 13 v. Darbringung im Tempel. Über einen Altar hinweg reicht Simeon der Maria das Kind, hinter Maria steht Joseph mit den zwei Tauben, hinter Simeon eine Frau. Das Bild wird, um den Tempel anzudeuten, durch drei architektonische Bogen, von denen der mittlere eine Kuppel trägt, abgeschlossen; zur Seite der Kuppel über den beiden anderen Bogen werden Gebäude sichtbar. Die Darstellung ist völlig in der üblichen, wenig variierenden Form gehalten, sodaß Haseloff[2]) sie als typisch anführen konnte.

Fol. 15 r. Porta clausa. Die Darstellung ist in zwei Teile zerlegt. Links steht in einem besonderen Rahmen Ezechiel, in gelbem Gewand mit hellbraunem Mantel, in der rechten Hand hält er ein Schriftband: Vidit Ezechiel portam que erat clavsa et dixit d[omi]n[u]s ad evm. Die Linke hat er in staunender Geste erhoben. Ihm entgegen streckt eine Hand aus den Wolken eine Schriftrolle: Porta h[a]ec erit clavsa et n[on] ap[er]iet[ur] et vir n[on] transiet p[er] eam quo[niam] d[omi]n[u]s d[eu]s ingress[us] e[st] p[er] e[am] (Ez. 44, 2) In der rechten Hälfte ist die Vision selbst dargestellt. Inmitten einer Architektur ist eine rote, mit schwarzem, feingeformten Ornament beschlagene Flügeltür angebracht. Durch ihre Mitte tritt, nur zur rechten Hälfte sichtbar, Gott,

---

[1]) Achille Jubinal, Les anciennes tapisseries historiées. Paris. 1838. Bd. I. Tapisserie de Bayeux Pl. 2 u. 13. [2]) a. a. O. S. 105.

als bärtiger Mann in grünem Mantel, mit gelbem Gewand, eine Schriftrolle in der Hand. Trotzdem bleibt die Tür geschlossen und setzt sich um ihn herum genau ebenso fort, wie auf der linken Seite. Die Großartigkeit der fast monumental empfundenen Figuren ist überraschend. Das Ganze ist eine Allegorie auf die unbefleckte Empfängnis und findet sich in späterer Zeit mit anderen Allegorieen desselben Gegenstandes u. a. auf einer gestickten Decke des Kunst-Gewerbe-Museums in Köln und auf dem Schönschen Altar in St. Lorenz zu Nürnberg.[1]) Den Spruch enthält auch die Schriftrolle auf dem Fresko des Ezechiel in Goslar,[2]) er kommt auch mit anderen Darstellungen des Propheten vor, für den er Attribut zu sein scheint. Gleichwohl ist mir aber aus dieser Zeit eine zweite Darstellung der Porta clausa nicht bekannt geworden.

Fol. 17r. (Abgeb. b. Lübke a. a. O. Fig. 266.) Obere Hälfte: Die Auferweckung des Lazarus. Zu den Füßen Christi, der von Petrus,[3]) Johannes[4]) und einem dritten, wohl Paulus,[5]) gefolgt, die Hand befehlend erhoben hat, hat die eine Schwester des Lazarus sich niedergeworfen, indeß die andere daneben steht. Zur Seite hat sich Lazarus selbst, durch eine schon ziemlich verwischte Inschrift bezeichnet, mumienartig in weiße Binden gewickelt, aus seinem Sarge erhoben, dessen Deckel ein Mann bei Seite schafft. Daneben stehen einige Juden, durch ihre spitzen Hüte charakterisiert, und halten sich die Nasen zu. Die Darstellung ist nach Haseloff ziemlich selten,[6]) aber immer sehr gleichmäßig gestaltet; er führt unser Bild als typisch an. Doch ist darin, daß keine müßigen Zuschauer sich zwischen Christus und Lazarus stellen, darin, daß der Blick des Erweckers und der Blick des Erweckten sich begegnen, ein höherer Sinn der Szene gewahrt.

---

[1]) Thode, Malerschule von Nürnberg. Frankfurt a. M. 1891. S. 53. [2]) Thode a. a. O. S. 257. [3]) Haseloff a., a. O. S. 263. Vgl. fol. 52v. [4]) Haseloff a. a. O. S. 263. Vgl. fol. 39r. [5]) Haseloff a. a. O. S. 263. Der Typus Pauli, fol. 74r, stimmt aber mit diesem nicht überein. [6]) Haseloff a. a. O. S. 181.

Untere Hälfte: Der Einzug in Jerusalem. Gleichfalls ein typisches Bild. Christus reitet auf einem sehr gut gezeichneten Esel, die rechte Hand segnend erhoben, hinter ihm dieselben drei Jünger wie oben, um ihn eine Schar Kinder, von denen eines sich gerade den Mantel auszieht, um ihn vor den Füßen Christi auszubreiten,[1]) ein anderes im Wipfel einer Palme sitzt und ihre Zweige bricht; Juden mit spitzen Hüten kommen, Palmen tragend, Christus entgegen aus dem Tor Jerusalems, hinter dessen Zinnen die Köpfe von Mädchen sichtbar werden. Diese finden sich in keiner anderen gleichzeitigen deutschen Handschrift, wohl aber in einer englischen aus der Zeit zwischen 1180 und 1190 dem sog. Huntingfield-Psalter, früher im Besitze von Quaritch in London.[2]) Dieses Motiv im Bilde dieser Handschrift, die auch sonst manches mit Bruchsal I gemeinsam zu haben scheint, ist typisch für die franco-englische Kunst, in der es auch später sich wieder findet, z. B. auf dem französischen Diptychon No. 108/109 des Berliner Museums und einem in Darmstadt befindlichen Diptychon.[3]) Die Gewandfarben sind auf dem ganzen Blatte sehr einfach gehalten. Sie bewegen sich zwischen Braun und Grau, zu denen als Kontrastfarbe ein kräftiges Grün tritt.

Fol. 28r. Obere Hälfte: Das Abendmahl. Der Tisch ist vom Bildrand aus halbkreisförmig gezeichnet, mit gefüllten Schalen und Eßgeräten bestanden. Links am äußersten Rande sitzt Christus, an dessen Brust Johannes schlafend sich lehnt, am Rande entlang sind die zehn Jünger gruppiert, unter denen wieder Paulus und Petrus sich benennen lassen. Judas liegt auf dem Tisch, was schon Woltmann-Woermann auf perspektivische Ungeschicklichkeit zurückführen,[4]) und

[1]) Das Motiv kommt z. B. in den Mosaiken des Domes von Monreale vor, und ist nach Haseloff a. a. O. S. 135, was auch hierdurch belegt wird, byzantinischen Ursprungs. [2]) Abgebildet in Facsimiles of illustrations in Biblical and liturgical manuscripts . . . in the possession of B. Quaritch. London 1892. Pl. (9). [3]) Abgebildet bei Ferd. Noack a. a. O. Taf. III. [4]) Woltmann-Woermann a. a. O. S. 275. Andere Beispiele bei Haseloff a. a. O. S. 138 ff.

empfängt den Bissen aus der Hand Christi, indeß ihm zugleich ein schwarzes Teufelchen aus dem Munde fährt. Hier wird es auch am besten klar, daß mit den verschiedenen Farben der Heiligenscheine keine typisierende Absicht verfolgt ist, sondern nur eine rein dekorative.[1]) Es folgen farbig sehr geschickt zusammengestellt aufeinander: Rot, grün (Petrus) braun, grün, rot, grün, braun, grün, rot, grün, und in der Darstellung der Fußwaschung darunter haben alle Jünger goldene Nimben.

Untere Hälfte: Die Fußwaschung. Christus, hinter dem fünf Jünger sichtbar werden, unter ihnen wieder Paulus und Johannes, stehend, ist im Begriff, Petrus den Fuß zu waschen, den er mit beiden Händen über eine Schale hält. Petrus legt die rechte Hand ans Haupt, um anzudeuten, daß Christus ihm dieses waschen möge, wie die Bibelstelle es angibt. Die Darstellung selbst weicht kaum von dem damals in Deutschland allgemein Üblichen ab. Die Gruppe des Christus links und des Petrus, der immer die gleiche Gebärde macht, rechts, die Schüssel unter dem durch Christus gehobenen Fuß sind feststehende Elemente. Eigentlich variiert nur die Stellung der Jünger. Sie finden sich bald hinter Christus, wie in unserer Handschrift, bald hinter Petrus, wie am Gregorius-Tragaltar in Siegburg,[2]) bald hinter beide verteilt, wie auf einer Hildesheimer Schmelzplatte.[3])

Fol. 31 r. Die Kreuzigung. Auf einem durch bunte Streifen reichgegliederten Hintergrunde erhebt sich auf einem Hügel, in dem der Schädel Adams sichtbar wird, das aus grünen Blöcken, wie oft,[4]) geformte Kreuz, zu dem ein Mönch anbetend aufschaut. An das Kreuz ist Christus befestigt in spätromanischer Art[5]) mit vier Nägeln, die beiden Füße nebeneinander auf das Suppedaneum gestellt, die Hüfte stark

---

[1]) Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Leipzig 1843, Teil II S. 368, behauptet es für die Herrad. Da die Handschrift verbrannt ist, wird die Frage jetzt schwer entschieden werden können. [2]) Abgebildet bei Frauberger und v. Falke, deutsche Schmelzarbeiten, Frankfurt a. M. 1904. Tafel 102. [3]) Abgebildet bei Frauberger und v. Falke, a. a. O. Taf. 27. [4]) Haseloff a. a. O. S. 143. [5]) Haseloff a. a. O. S. 146.

nach rechts ausladend. Er ist mit goldener Krone gekrönt, was in dieser Zeit öfter,[1]) aber auch früher schon vorkommt. Zwei Engel umschweben das Kreuz, und die Hand Gottes streckt sich segnend aus den Wolken herab. Zu den Seiten des Kreuzes links Maria mit grünem Untergewand, grauem Obergewand, rechts Johannes, in hellbraunem Untergewand, gelbem Obergewand, beide mit dem üblichen Gestus der Trauer die Hand ans Gesicht legend. Zur rechten Seite Christi schwebt auf einer Art Muschel die Ecclesia, in der linken Hand eine Fahne, in der rechten den Kelch, mit dem sie das Blut aus der Seitenwunde auffängt; zur linken auf einer gleichen Muschel die Synagoge, mit verbundenen Augen, die Krone vom Haupt verlierend und einen Stab in der Hand, der mit einer goldenen Rosette gekrönt ist. Diese Rosette weiß auch Paul Weber, der die Darstellungen von Kirche und Synagoge, unter ihnen auch die in Bruchsal I, eingehend behandelt hat, nicht zu deuten. Er vermutet ihren Ursprung[2]) in dem Ringe, den die Juden nach dem Gesetz auf ihren Mänteln zu tragen hatten. Indessen ist das sehr unsicher, zumal der gelbe Ring dann hier golden erschiene. Möglich aber wäre, daß an den Essigschwamm, der auch sonst z. B. bei der Herrad in der Hand der Synagoge sich findet, gedacht ist. In den beiden Ausbuchtungen des Rahmens zwei Propheten, Spruchbänder tragend, das eine mit der Inschrift: ERO MORS TVA, das andere: SICVT O[VIS] A[D] O[CCISIONEM] D[UCTUS]. Auf dem äußeren Rahmen die Umschrift:

+ MORS · CRVCE · PENDENTIS · STIMVLET · COR · RESPICIENTIS · SEMPER · VT · INTENDAT · QVID · EI · PRO · MORTE · REPENDAT.

Fol. 31 v. Die drei Marien am Grabe. Auf dem schräggestellten Deckel des Sarkophages sitzt der Engel und deutet mit der rechten Hand über die linke hinweg auf das Schweißtuch, das neben ihm liegt. Sein Gesicht ist, wie oft, dunkelrot

[1]) Vgl. Durandus, Rationale, Buch I, 3, 19, das die Krone überall voraussetzt. [2]) Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart 1894. S. 86 f.

gefärbt, ebenso die Hände und Füße, die anderwärts, wie beim Huntingfield-Psalter, in natürlicher Farbe erscheinen. Links kommen die drei Frauen als Brustbilder hinter dem Sarge hervor, goldene Gefäße haltend, vorn sitzen die schlafenden Krieger. Der Sarkophag ruht über romanischen Säulen auf Bogen, die mit dem Zirkel gezogen sind. Die Szene weicht in nichts von der üblichen ikonographischen Gestaltung ab.

Fol. 32 v. Initial I. Stehender Heiliger, mit dunkelbraunem Bart und Haupthaar, goldenem Heiligenschein, hellbraunem, dunkeleinschattiertem Obergewand, blauem Untergewand.

Fol. 36 v. Initial I, golden, hellbraun gerahmt. Davor Christus mit den Wundmalen, auf dem blaugezeichneten Drachen stehend. Er hat goldenen Kreuznimbus, dunkelbraunes Haar, blauen, mit Weiß gehöhten, grün gefütterten Mantel, rotes Obergewand, gelbes Untergewand.

Fol. 38 r. Initial I, golden, hellbraun gerahmt. Davor Christus als guter Hirt mit dem Lamm auf der Schulter, mit den Händen je die Vorder- und Hinterfüße fassend. Hellblauer Mantel mit flatterndem rotem Zipfel, gelbes Untergewand, darunter grüne Ärmel.

Fol. 39 r. Initial I, golden, rot gerahmt. Davor Johannes Ev. bartlos, wie üblich,[1]) ein Buch in der Linken, das die rechte Hand berührt. Blaues, weiß gehöhtes Obergewand, gelbes Untergewand.

Fol. 42 r. Die Himmelfahrt. Auch dieses Blatt ist in zwei übereinander liegende Hälften geteilt, die wohl gegenständlich zusammengehören, aber in der Darstellung in jeder Beziehung getrennt, durch kein formales Glied verbunden sind. Die obere Hälfte zeigt Christus, der sich mehr schreitend als fliegend, mit dem Kreuzesstab in der Hand von einer Bergkuppe erhebt, indeß zwei Engel mit goldenen Heiligenscheinen die mit Tüchern bedeckten Hände ihm entgegenstrecken. In der Mitte des unteren Feldes steht Maria

[1]) Haseloff a. a. O. S. 263.

als Orantin, wie oft, zu ihrer Seite die zwölf Jünger, von denen einer in die Höhe weist. Seltsamerweise sind, trotzdem man 12 Köpfe zählen kann, nur 7 Heiligenscheine sichtbar. Noch mehr Schwierigkeiten hat dem Künstler die Anbringung der Füße gemacht. Es ist vergebliche Mühe, sie irgend einem der Apostel zuweisen zu wollen, sie scheinen mit den Körpern in keinem Zusammenhange zu stehen. Auffallend ist die Buntheit der Gewänder. Maria trägt blaues Obergewand, grünes Untergewand, Christus blaues Obergewand mit roten Schatten, gelbes Untergewand: die Apostel sind noch bunter gekleidet. Die Darstellung weicht nicht von den üblichen ab.[1])

Fol. 44 r. Initial I, golden mit blauem Rand. Davor Christus segnend, in violettem Obergewand, grünem Untergewand.

Fol. 45 v. Ausgießung des heiligen Geistes. Von den 11 Aposteln sind nur 7 sichtbar, unter ihnen Johannes (gelbes Untergewand, violettes Obergewand), Petrus (grünes Untergewand, blaues Obergewand), Paulus (gelbes Untergewand, rotes Obergewand). Indeß erscheinen über den 7 Häuptern die 11 Heiligenscheine. Von oben senkt sich die Taube des heiligen Geistes herab, rot, mit bunten Flügeln und blauem Kreuznimbus. Der Erdboden ist durch ein seltsames Geriemsel in roter Farbe gegeben. Die Darstellung weicht ikonographisch in keiner Weise vom Üblichen ab.[2])

Fol. 52 v. Initial I. Golden, rot gerahmt, davor, nach rechts gewandt, Petrus im üblichen Typus,[3]) die rechte Hand erhoben, in der linken den Schlüssel. Blaues Obergewand, gelbes Untergewand mit blauen Schatten.

Fol. 53 v. Initial I. Maria Magdalena, als kluge Jungfrau gegeben. In der rechten Hand die Lampe, die linke vor die Brust gelegt. Sie trägt blaues, gegürtetes langes Gewand, unter dem grüne Ärmel sichtbar werden.

---

[1]) Haseloff a. a. O. S. 169 ff. [2]) Haseloff a. a. O. S. 173. [3]) Haseloff (S. 267) erwähnt 2 Typen: bei dem einen schließt das Haar gegen die Stirn mit Locken, bei dem andern mit einem Haarkranz; zum ersten Typ gehört der Petrus in Bruchsal I.

Fol. 55 v. Initial I. Golden, blau gerahmt, davor Ciriakus als Diakon, in hellvioletter Dalmatika, grüner Tunika, in der rechten Hand die braungefärbte Palme, in der linken ein goldenes Buch mit grünem Schnitt.

Fol. 57 r. Initial I. Martha. Sie hat beide Hände nach rechts erhoben, trägt violettes Gewand und grünen Mantel mit rotem Futter.

Fol. 57 v. Initial I. Bartholomäus, im üblichen Typus,[1] mit langem Bart, die rechte Hand segnend erhoben, in der linken eine goldene Schriftrolle. Blaues, rot gefüttertes Obergewand, grünes Untergewand.

Fol. 58 r. Initial I. Golden, rot gerahmt, davor Johannes der Täufer, über dem härenen Kleid ein rotes Obergewand. Er weist mit der rechten Hand auf das leere Schriftband, das er in der linken hält.

Fol. 61 v. Initial I. Golden, braun gerahmt, davor Matthäus, in rotem, blaugefüttertem Obergewand, hellbraunem Untergewand, die rechte Hand erhoben, in der linken eine Schriftrolle.

Fol. 68 r. Initial V. Darin eine Darstellung der Bergpredigt. Christus sitzt auf einem Hügel, die rechte Hand redend erhoben, in der linken ein goldenes Buch. Zu seiner Rechten die Laien. zu seiner Linken Kleriker. Er trägt einen blauen Mantel, der aber rot über den linken Arm fällt, und grün über dem linken Bein erscheint, und gelbes, rot schattiertes Untergewand.

Fol. 68 v. Initial I. Golden, blau gerahmt, davor Martin den Bischofsstab in der Rechten, ein Buch in der Linken haltend. Mitra grün, mit gelbem Saum, rote Dalmatika, violette, mit roten Rauten gemusterte Tunika. Zu seinen Füßen ein anbetender Mönch in grüner Kutte.

Fol. 71 v. Initial I. Golden, rot gerahmt, davor Petri Fischzug. Auf einer grünen Erdscholle steht Christus und hält ein Schriftband: Venite post me in der Linken, die

[1] Haseloff a. a. O. S. 264.

Rechte hat er erhoben. Zu seinen Füßen ist ein Wasser dargestellt, in dem Petrus und ein Gefährte ein Netz an Stangen halten.

Fol. 72r. Initial I. Nikolaus als Greis mit blauer Dalmatika, grüner Tunika, weißer Stola mit Kreuzen, rotem Cingulum.

Fol. 74r. Initial I. Paulus in gelbem Untergewand, blauem Obergewand; er erhebt die rechte Hand segnend und hält in der linken eine Schriftrolle.

Schon bei der Durchsicht dieser Aufstellung ergibt sich in den Farbennotierungen, die deshalb so eingehend werden mußten, ein erheblicher Unterschied zwischen den Bildern auf fol. 2r bis fol. 31r einerseits und den Bildern auf fol. 32v bis zum Schluß der Handschrift andererseits, zu denen sich, außer der Reihenfolge, fol. 1v stellen läßt. Die Bilder der ersten Reihe sind überaus fein in den Farben. In den Gewändern der Hauptpersonen kommen neben Grün nur Nuancen von Grau, Gelb und Braun zur Anwendung, mit einer besonderen Vorliebe für zarte Abstufungen. Dadurch wirken die Bilder überaus vornehm in ihrer Tönung, andererseits energisch genug im Kontrast gegen einen blauen oder goldenen Hintergrund. Farbenstreifen, in den Randlinien der Bilder etwa, werden gern ausnuanciert, meist in drei Abstufungen, neben deren hellste schließlich noch ein weißer Strich gesetzt wird. Die Bilder der andern Reihe stellen im Gegenteil gern grelle Farben nebeneinander: mit Blau, Rot, Violett wird in den Gewändern, wo sie der andere Meister gern vermeidet, nicht gespart. Dieser zweite Maler hat meistens nur zwei Nuancen zur Verfügung, eine hellere und eine dunklere. Schon diese Beobachtung allein würde genügen, um darzutun, daß, abgesehen von fol. 1v, zwei Meister an den Malereien der Handschrift beteiligt sind. Der Meister der ersten Reihe ist dem anderen durchaus überlegen; den überlieferten Bildtypen steht er selbständiger gegenüber und jede Geste seiner Figuren hat einen inneren Sinn. Man merkt, daß er alle alten Formen, die er übernahm, in sich durchgefühlt hat. Es ist kein mißverstandener Gewandzug in all

seinen Bildern. Er artikuliert sehr fein, zeichnet in den Gewändern wenige, aber scharf richtunggebende Hauptlinien und viele unterstützende Nebenstriche, und bezeichnet die Höhe der Falten gern durch einen feinen weißen Strich. Dabei zieht er die Gewänder straff an und läßt die Körperformen scharf heraustreten, wie etwa bei dem ausgestreckten Arm Christi auf den beiden Bildern von fol. 17r. Die Gelenke des Körpers sucht er unter den Gewändern herauszuheben, zeichnet am Fuß die Ausbiegung der Knöchel und Enkel, und biegt die schmalen Finger gern in ihren Gelenken. Beim Auge zeichnet er stets auch die Linie, die den Ansatz des oberen Augenlides an die Augenhöhle bezeichnet, biegt die Augenbrauen scharf um, und läßt den Augenstern den ganzen Raum zwischen den Lidern füllen, wodurch die Augen scharfblickend und energisch werden. Für die Farben des Gesichtes findet er alle feinen Übergänge.

Der zweite Meister durchdringt zunächst seinen Stoff nicht so gut. Wir sahen das seltsame Mißverständnis im Gewand des lehrenden Christus auf fol. 68r, die Unklarheiten in der Szene der Himmelfahrt fol. 42r. Der erste Meister verzichtet lieber auf Ausführlichkeit, als auf Klarheit. Er gibt bei der Fußwaschung nur fünf Jünger hinter Christus und unterläßt es, beim Abendmahl dem Johannes, der an Christi Brust ruht, den Heiligenschein zu geben, der die Klarheit des Bildes beeinträchtigt, sich aber bei anderen gleichzeitigen Darstellungen regelmäßig findet. Der andere Meister dagegen läßt beim Pfingstfest nur sieben Jünger sichtbar werden, zeichnet aber vier Heiligenscheine über den ihren, wie so viele andere Meister seiner Zeit, über deren Durchschnitt er sich durchaus nicht erhebt, wie der Maler der ersten Reihe. Auch sonst ist er dessen völliges Gegenspiel. Er gibt nur ein paar ganz grobe Hauptfalten im Gewande und wenig Nebenfalten, liebt es dagegen, mit der dunkleren Nuance derselben Farbe oder auch mit einer ganz heterogenen dunkleren Farbe zu schattieren, oder mit Weiß zu höhen, Dinge, die ihm immerhin eine gewisse koloristische Eigenart geben. Um so ungeschickter ist er wieder in der

Bildung der Körper, um die die Gewänder in uncharakteristischen Falten hängen. Die Haarmassen sind zu wuchtig im Verhältnis zum Kopf, sodaß sie oft perrückenartig wirken. Die schwarzen Linien, die die Haarform geben, sind meist ganz schematisch gezeichnet, wo Locken angegeben werden sollen, in regelmäßigen, parallel nebeneinanderstehenden Spiralen; sonst gehen von einer Scheitellinie in der Mitte des Haares wenige durchaus parallel laufende Linien aus. Die Betonung der Gelenke, soweit sie die Tradition dem Meister nicht vererbt hat, fehlt; über Enkel und Knöchel am Fuß geht er mit gerader Linie hinweg, formt ebenso wenig die Hände, denen er überlange Finger ohne jede Biegung in den Gelenken gibt, und die er obendrein noch mit sehr grober Kontur umzieht. So wirken sie plump und ungeschickt. Den Augenstern setzt er als einen kleinen Punkt mitten in die Höhle, wodurch der Blick unsagbar ausdruckslos wird und zeichnet die Ohren geradezu verkehrt, nämlich beim Ohrläppchen weitaus breiter als an der Muschel, eine Eigenart, die er freilich mit dem weit begabteren Maler der Lucialegende im Berliner Kupferstichkabinet teilt. Dabei fällt seine Vorliebe, alles und jedes mit oft nicht sehr feinen Ornamenten zu zieren, störend auf, obgleich sie in seine koloristische Eigenart sich gut fügt. Der erste Meister liebt wohl das Ornament auch, aber er zeichnet es sehr fein, in dünnen, mit Vorliebe weißen Strichen, sodaß es sich nicht aufdrängt und nur als Ton im Farbenakkord mitklingt.

Vor allem im Ornamentalen, aber auch in der Zeichnung der Figuren steht das Bild auf fol. 1 v diesem zweiten Meister außerordentlich nahe. Es ist aber doch von einer anderen, noch gröberen Hand, wie die breiten Konturen und der dicke weiße Strich auf der Höhe des Faltensaumes am linken Unterarm deutlich zeigen.

Folgende, in der Hauptsache ornamentale Initialen sind durch die Handschrift an den Anfängen der Lektionen verteilt:

Fol. 4r. Initial C, aus Ranken, in denen Vögel picken, vor Goldgrund.

Fol. 6r. Initial E, aus Ranken vor Goldgrund, in denen Vögel picken, indeß ein Mann seinen Kopf links durch eine gespaltene Ranke steckt.

Fol. 7r. Initial P. aus Ranken, vor blauem und goldenem Grund, von einer goldenen Schlange umwunden, auf die ein menschlicher Kopf herabschaut.

Fol. 7v. Initial I, aus blauen Streifen, zwischen die Blattwerk gefüllt ist.

Fol. 10r. Initial I, aus zwei Streifen, von einer Ranke umwunden.

Fol. 11v. Initial C, aus Ranken vor goldenem Hintergrunde.

Fol. 14r. Initial I, blau, mit Blattwerk gefüllt.

Fol. 15v. Initial I M, blau, vor goldenem Grund, der mit Blattwerk gefüllt ist.

Fol. 16v. Fast die ganze Seite füllender leoninischer Hexameter in dunkler Zierschrift vor dunklem Grunde, farbig gerahmt: TEMP[VS] · ADEST · PALME · P[OST] · FESTV[M] · VIRGINIS · ALME.

Fol. 17v. Initial S, goldene Schlange mit grünem Kopf vor blauem, zart ornamentiertem Hintergrund.

Fol. 28v. Initial M, aus goldenem Rankengeflecht, an dem ein Vogel, von zwei fuchsartigen Tieren belauert, frißt, vor goldenem Hintergrund.

Fol. 30r. Initial V, aus goldenen Streifen, vor hellbraunem und blauem Hintergrund, mit Ranken gefüllt.

Fol. 32r. Initial M, vor blauem Hintergrund, aus bunten Ranken, an denen zwei Vögel picken und ein Mann eine Traube pflückt. Ein anderer Mann läuft mit einem Tier auf dem Rücken davon.

Fol. 34v. Initial I, golden mit rotem Rand, davor ein keulentragender Mann von einem Drachen verschlungen.

Fol. 35v. Initial I, mit Ranken durchflochten, die in zwei Menschenköpfe endigen.

Fol. 38v. Initial I, von oben und unten richten je zwei zusammengedrehte Schlangen ihre Köpfe nach einem Mann, der sich gegen sie sträubt.

Fol. 40r. Initial I, golden, blau gerahmt, davor Mann mit Axt, im Kampf mit einem Drachen.

Fol. 40v. Initial I, mit einer Ranke durchflochten, die unten von einem Mann mit trichterförmigem Hut (aber wohl keinem Judenhut) gehalten wird, und auf der oben ein Vogel sitzt.

Fol. 41v. Etwa die halbe Seite füllend, in wenig verzierten Buchstaben, mit einem gering ornamentierten Goldstreifen gerahmt die Worte: IN VIGILIA ASCENSIONIS D[O]M[IN]I N[OST]RI IESU XP[IST]I.

Fol. 42v. Initial I, blau, golden gerahmt, mit einer Ranke durchflochten, in der unten ein halbmenschliches Geschöpf steht, vor dem ein phantastisches Tier davonläuft, hinter einer Art Igel her, der seinerseits wieder auf einen Hasen, der im obersten Teil der Ranke sitzt, losstürzt.

Fol. 43v. Initial I, von Ranken durchflochten, golden, rot gerahmt; darin zusammengehockt ein phantastisches Mißgeschöpf.

Fol. 44v. Initial I, darin ein Hase, auf den ein Löwe zustürzt.

Fol. 46r. Initial S, aus Ranken vor goldenem Grunde, darin ein Hase, der vor einem Vogel davonläuft.

Fol. 47r. Initial I, von einem Drachen umflochten.

Fol. 47v. Initial I, mit einer Ranke durchflochten.

Fol. 48v. Initial I, oben hockender Mann, dem ein Engel aus Wolken die Hand entgegenstreckt, mit Laubwerk durchflochten, darin zwei Köpfe.

Fol. 49r. Initial I, mit Ranken durchflochten, darin eine Schlange.

Fol. 50r. Initial I, wie aus Bändern zusammengedreht, oben ein Drache.

Fol. 51r. Initial I, golden, darin eine Hand mit einem Rauchfaß, zu dem ein Mann, von dem nur der Oberkörper sichtbar ist, aufschaut.

Fol. 52r. Initial I, darin unten ein Mann, dann eine Art Raubvogel, darüber wieder ein Mann, das Ganze gekrönt von zwei mit den Hälsen ineinander verflochtenen Drachen.

Fol. 53r. Initial I. Schönes unvollendetes Initial, bei dem die Darstellung erst mit feiner Federzeichnung vorgerissen, der Hintergrund blau angelegt ist. Geplant war eine Füllung mit Ranken, die von einem halbmenschlichen Geschöpf unten ausgehen, darüber in den Ranken eine Art Fuchs, dann ein Vogel, das Ganze gekrönt von einem Menschenkopf.

Fol. 55r. Initial I, von einer Schlange umwunden.

Fol. 56r. Initial I, mit Ranken gefüllt.

Fol. 56v. Initial I, von Ranken durchflochten.

Fol. 57r. Initial I, goldener Fisch mit roter Innenzeichnung.

Fol. 59r. Initial L, auf goldenem Grunde aus Ranken, in denen ein Mann herumklettert.

Fol. 60v. Initial I, aus Ranken gebildet.

Fol. 61r. Initial I, golden, blau gerahmt, mit einer Ranke durchflochten, in der ein nackter Mann steht.

Fol. 62r. Initial I, blau, unten mit einer Rankenwindung umflochten, die in einen Hund, der eine Art Eichhorn verfolgt, ausläuft.

Fol. 62v. Initial I, golden, mit Ranken durchflochten. Darin unten ein halbtierisches Wesen, das einen nach einer Traube Greifenden herabzuziehen sucht, oben Michael, der auf dem Drachen steht und ihm die Lanze in den Rachen stößt.

Fol. 63v. Initial I, golden, mit Ranken durchflochten, in denen ein nackter Mann steht.

Fol. 64v. Initial I, hellbraun ornamentiert, golden gerahmt.

Fol. 65r. Initial I, mit drei durcheinandergeflochtenen Schlangen gefüllt.

Fol. 66r. Initial I, golden, blau gerahmt, darin oben ein Mann in einem Buche lesend, unten eine spinnende Frau, dazwischen ein sich krümmendes halbtierisches Wesen.

Fol. 66v. Initial I, mit Ranken durchflochten, in denen ein Vogel pickt.

Fol. 67v. Initial I, golden, davor eine Ranke.

Fol. 70r. Initial I, golden, mit Ranken durchflochten.

Fol. 73r. Initial I, golden, blau gerahmt mit Ranken gefüllt.

Fol. 73v. Initial I, aus gut nuanciertem, rotem Ornament, golden gerahmt.

Fol. 75r. Initial I, mit Bändern durchflochten, vor grünem Hintergrund.

Fol. 75v. Initial I, aus bunten Streifen, die oben ein Menschenkopf im Munde zusammenhält, von einer Schlange umwunden, golden gerahmt.

Fol. 76v. Initial I, golden, darin eine Ranke.

Die gegenständlichen Darstellungen, die in dieser Reihe von Initialen sich finden, reihen sich sehr gut in jenen symbolisierenden Gedankengang ein, den Haseloff für die Initialen der Psalterien in seiner Schule festgestellt hat und im letzten Grunde auf franco-englische Einflüsse zurückführt.[1] Im Wesentlichen handelt es sich auch in Bruchsal I um Allegorieen auf den Kampf wider die Sünde. Sie belauert den Menschen, wie der Fuchs den Vogel (fol. 28v, 53r), verfolgt ihn, wie das wilde Tier das sanfte (fol. 44v, 46r, 62r), wie jeder Stärkere den Schwächeren verfolgt, der vor ihm flieht (fol. 42v). Überall lauert die Schlange der Sünde (fol. 7r, 55r, u. a.), wie die Häupter von vier Schlangen zugleich richtet sie sich gegen den Menschen (fol. 38v). Aber der Mensch kämpft mit ihr (fol. 42v). Einmal hat der Drache den sich Sträubenden schon gepackt (fol. 34v), aber zu den Füßen derer, die tätig und andachtsvoll sind, krümmt er sich ohnmächtig (fol. 66r). Vielleicht ist auch zweimal auf das Vertrauen zu Gott gedeutet (fol. 48v, 51r), indessen ist mindestens die zweite dieser Darstellungen ziemlich rätselhaft. Das schöne Initial fol. 62v faßt den ganzen Gedankengang in sich zusammen. Unten

[1] a. a. O. S. 230 ff.

sucht ein halbtierisches Wesen einen Mann, der nach einer Traube, dem Symbol des ewigen Lebens, greift, in seine Gewalt zu bekommen, oben hat Michael den Drachen erlegt. Das Initial ist also eine Allegorie des Kampfes mit der Sünde und des Sieges über sie. Diese Erörterungen aber sind rein ikonographischer Art, für den Maler waren solche Dinge sicher nichts als Ornamente. Theophilus, Schedula III, 77 zählt fast alle Elemente unserer Darstellungen auf, ohne ihnen irgend einen tieferen Sinn zu geben, was umso beweiskräftiger ist, als er wohl selbst ausübender Künstler war.

Es fällt hierbei auf, daß sich die eigentlich szenischen Darstellungen erst von fol. 34v an finden, in derselben Weise vor den goldenen, farbig gerahmten Buchstaben I gestellt, wie die Heiligen, die aus ikonographischen Gründen vorweggenommen wurden. Den Hintergrund für Bilderschmuck gibt nur dieser Buchstabe ab, die anderen Initialen sind Rankeninitialen, die selbst vor einen Hintergrund gestellt werden. Die I-Initialen bis fol. 34v sind dagegen ganz anders geformt als diese weiterhin folgenden. Der Buchstabe ist absolut Hauptsache, und das Ornament rankt sich nur hinein, verteilt sich zwischen seine Formen, die Struktur tritt überall klar heraus. Es ergibt sich nun, daß diese letzten Initialen, und zwar schon von fol. 32r ab, von einer Hand sind. Charakteristisch für den Meister ist, daß er gern scharf von einander sich abhebende Farben und verschiedene neben einander laufende und auseinander hervorgehende Ranken gibt, dadurch die Struktur des Buchstabens sehr klar werden läßt, wenn auch die Plumpheit des fast stets mit einem weißen Saum umzogenen Konturs diese Klarheit teilweise wieder verwischt. Charakteristisch ist ferner seine Vorliebe für kleine Ornamentierungen, so, daß er regelmäßig in jeden runden Blattlappen ein schwarzes Pünktchen setzt, außerdem, daß er für jeden Farbenton nur zwei Nuancen hat und neben die hellere gern einen breiten weißen Streifen setzt, und daß er ebenso mit weißen Streifen höht. Es ist schon hieraus klar, daß diese Initialen von dem Meister der zweiten Miniaturenreihe herrühren, der also bei fol. 32r seine

Tätigkeit begonnen hat. Wenn noch irgend ein Zweifel bliebe, so müßte die Figur des Michael (fol. 62v) ihn beheben, die ganz im Stil der zweiten Bilderreihe gemalt ist. Es mag willkürlich gewesen sein, was die Rücksicht auf die ikonographische Übersicht notwendig machte, die Initialen I, vor denen Figuren standen, mit den Bildern zu besprechen. Aber ihr Stil ergab sich als identisch mit dem der Vollbilder im zweiten Teil des Codex; die dazwischen gestreuten anderen I-Initialen sind von derselben Struktur, und ihre Ranken unterscheiden sich wieder in nichts von den Ranken der breiteren, reicher ornamentierten Initialen.

Von den übrigbleibenden Initialen sondern sich als kleine Gruppe die drei ersten ab. Hier ist stets eine Hauptform herausgehoben, von der eine andere Ranke absetzt, die wieder eine Ranke aussendet, und so fort. Die Enden spalten sich gern fächerartig in mehrere Blätter. Die einzelnen Formen durchkreuzen sich oft, und ihr Lauf ist nicht immer leicht zu verfolgen. Dazu kommt, daß die Ranken ziemlich breit gezeichnet sind, erheblich breiter, als bei dem eben charakterisierten Meister, nur in drei Hauptfarben, Rot, Grün und einem stumpfen Blau, und nebeneinander laufende Formen gern mit einem breiten Goldstreifen gebunden sind. All das verunklärt für das Auge den Verlauf der Ranken, und die Struktur des ganzen Gebildes wird kompakter; der Kontur, der jede Form umzieht, ist so grob, daß er fast als Farbenstreifen wirkt. Die künstlerische Handschrift dieses Meisters entspricht also dem Stil der Majestas domini.

Der Rest der Initialen, fol. 7v bis fol. 30r fällt zunächst durch seine außerordentliche Mannigfaltigkeit auf. Da sind zwei Initialen, S (17v) und M (28v) vor blauen Hintergrund gestellt, das zweite ganz golden, nach alter Weise, das erste golden bis auf die beiden äußersten Spitzen, die in Tierköpfe auslaufen. Es scheint fast, als habe der Künstler hier ältere Vorlagen benutzt, zumal auch das M eine eigenartige alte Form hat, wie sie sonst sich in den Initialen dieser Handschrift nicht findet. Sieht man näher zu, so findet man den blauen Grund über und über mit feingezeichneten, zart

nuancierten Ornamenten in derselben Farbe bedeckt, die von dünnen weißen Streifen durchzogen sind. Zwei andere Initialen (fol. 14r und 15v) sind nicht mit Ranken, sondern mit Blattwerk gefüllt und auch nicht einmal gleichartig: der eine Buchstabe, ein I, innerhalb seiner blauen Konturen, indeß der andere, M, auf Goldgrund gesetzt ist, und das Blattwerk die Räume zwischen seinen Formen füllt; es wirkt als eine kompakte Masse, nicht mit Einzelformen. Andererseits sind die Motive, aus denen das ganze reiche Gebilde sich aufbaut, von einer unerhörten Mannigfaltigkeit. Von einem Punkte aus schwillt es hervor, Blüten und Blätter verschiedenster Form und Art und füllt seinen Raum in einer Art, die im Gegensatz zur Rankenform steht, und die man blumenstraußartig nennen müßte. Dabei überwuchert es seinen Raum nicht, und verunklärt auch nicht in ein e Linie die Struktur des Initials. Das Initial C (fol. 11v) und die inneren Teile des M (fol. 15v) sind im allgemeinen in demselben Stil gehalten, wie die größeren Initialen des Meisters der zweiten Bilderreihe. Aber hier ist alles viel konstruktiver, viel klarer, viel feiner. Die Initialen sind streng symmetrisch gebaut. Im C ist die obere Hälfte der unteren, im M die rechte Hälfte der linken genau kongruent, die Ranken sind in scharf unterscheidenden Farben und einfachen schmalen Formen gebildet, so daß man jedem Gebilde beim ersten Blick folgen kann und nicht erst suchen muß, wo es unter anderen Ranken wieder auftaucht. Der Maler dieser Initialen verfügt über einen großen Nuancenreichtum; er stellt gern eine Triole von drei Abstufungen derselben Farbe zusammen und schließt sie scharf mit einem schmalen weißen Strich ab. Genau das ist auch die Art, in der der blaue Grund bei den beiden Goldinitialen gearbeitet ist, genau das die Farbengebung bei dem reichen Blattwerk, genau das aber auch die Art des Meisters der ersten Bilderreihe unserer Handschrift. Und nun kann man weiter verfolgen und die Identität der Drachen- und Vögelköpfe mit den Tieren der Vollbilder, der Farbenzusammenstellung, der Ornamentmotive mit den Gebilden der Voll-

bilder nachweisen. All die mannigfaltigen Initialen dieser Gruppe sind von einem Meister gezeichnet, von demselben Großen, der den ersten größeren Teil der Bilder geschaffen hat und in ihm die unerhörte Folge der Königslegende. Der Mönch, der dort in der Kreuzigung zu den Füßen Christi anbetend wohl sich selbst hingezeichnet hat, ist, ohne daß wir seinen Namen kennen, „inwendig voller Figur“ gewesen, hat einen überquellenden Reichtum von Formen in sich getragen und ihn in diesen Blättern ausgeströmt.

Für die örtliche Bestimmung der Handschrift, die keinerlei Vermerk trägt, der auf eine Spur führen könnte, hat sich bisher noch keine rechte Handhabe geboten. Sie wurde 1807 aus der säkularisierten Kirche von Bruchsal für die Karlsruher Bibliothek gewonnen. Darin, daß Bruchsal Sommerresidenz der Bischöfe von Speier war, was z. B. Janitschek erwähnt,[1]) scheint ein Hinweis zu liegen, der indessen unsicher genug ist; die Handschrift müßte schließlich nicht durch die Bischöfe nach Bruchsal gekommen sein. Wo die Übersichtswerke von ihr sprechen, nennen sie sie immer in einem Atemzuge mit dem Codex St. Peter pgm. 7, gleichfalls im Besitze der Karlsruher Bibliothek; Springer[2]) sowohl wie Lübke[3]) und Janitschek[4]) sagen, daß diese Handschrift von denselben künstlerischen Tendenzen getragen sei, wie Bruchsal I, allerdings eine gröbere Hand verrate. Richtiger wäre schon zwei Hände, von denen die zweite noch gröber ist als die erste, aber diese ganze Aussage verpflichtet schließlich zu nichts. Es scheint fast, daß das zufällige Zusammentreffen beider Handschriften in einer Bibliothek zu ihrer gleichzeitigen Besprechung geführt hat. Stilistisch haben sie nicht das Geringste mit einander zu tun; alle drei Meister von Bruchsal I sind Maler im besten Sinne des Wortes und wissen mit den Farben zu rechnen, wenn auch

[1]) a. a. O. S. 136. [2]) a. a. O. S. 222. [3]) a. a. O. S. 295. [4]) a. a. O. S. 136.

in mehr oder weniger geschickter Weise; die beiden Maler von St. Peter pgm. 7 sind Leute, die einzig und allein auf den Umriß den Ton legen. Gemeinsam ist nur das, was der Zeitstil bedingt. Die Initialen von St. Peter pgm. 7 verweisen diese Handschrift vollends in ein anderes Gebiet. Sie sind mit Ranken durchflochten, die in genau den gleichen Abständen immer das gleiche große Blatt aussenden, ohne daß auch nur der geringste Wechsel in Form oder Farbe einträte. Dazu kommt eine Fülle von ikonographischen Absonderlichkeiten z. B. bei der Darbringung im Tempel, wo rechts ein kirchenartiges Gebäude mit zweitürmiger Fassade und einem Altar im Innenraum gezeichnet ist, aus dem der Priester heraustritt, um das Kind in Empfang zu nehmen, oder beim Einzug in Jerusalem, wo Christus vor den Jüngern zu Fuß geht, und jede Andeutung einer Stadt fehlt. Nicht einmal die Herkunft aus St. Peter im Schwarzwald könnte den Glauben an einen Zusammenhang unterstützen. Die Handschrift trägt den Vermerk: Monasterii S. Petri in Silva nigra anno 1779, und in dieser Zeit hat, wie wir wissen, der Abt Philipp Jakob Steyrer zur Vermehrung der Bibliothek von überallher Bücher zusammengekauft. Einen deutlicheren Vermerk hat beispielsweise das Psalterium St. Peter pgm. 122: Emil Philipp Jacobus Abbas 1780, aber der Kalender dieser Handschrift scheint auf St. Blasien zu weisen, wenn auch die zerstörende Tätigkeit von Dominikanern, die durch Rasuren den Kalender der Handschrift in ihren eigenen Kalender verwandelten und hinten auch eine neue Litanei anhängten, dieses Resultat nicht ganz unanfechtbar macht. Und das ist wichtig, denn St. Peter pgm. 122 ist die nächste Verwandte des Codex Bruchsal I, die mir bekannt geworden ist. Die Handschrift, wie schon gesagt ein Psalterium, ist mit folgenden Bildern und Initialen geschmückt:

Fol. 1 r—6 v. Der Kalender mit den Tierkreiszeichen.

Fol. 7 r. Verkündigung Mariae, die Figuren unter zwei Bögen, durch eine Säule getrennt, beide Bruchsal I in der Haltung sehr ähnlich, Maria allerdings ohne die Spindel.

Fol. 7v. Die Geburt Christi, sehr knappe Darstellung, das Kind in der Krippe, Maria und Joseph, Ochs und Esel.

Fol. 8r. Die Anbetung der Könige, der Greis knieend, die beiden anderen Könige stehend. Das Christkind und Maria strecken ihnen die Hand entgegen.

Fol. 8v. Die Taufe Christi, in der üblichen, byzantinisierenden Darstellung. Ein dreieckiger Wasserberg steigt bis zur Hüfte Christi hinan, links Johannes segnend, rechts ein Engel mit dem Tuch.

Fol. 9r. Initial B. Vor Psalm 1, mit Ranken gefüllt.

Fol. 31r. Initial D, vor Psalm 26, darin ein Greis und ein Jüngling, nimbiert, vielleicht Johannes Ev. und Paulus.

Fol. 46r. Initial D, vor Psalm 38, mit großer Ranke gefüllt.

Fol. 59v. Himmelfahrt, Bruchsal I sehr ähnlich, nur daß Maria fehlt.

Fol. 60r. Initial Q, vor Psalm 51. Adam und Eva, rechts und links von dem in der Krone mit grünen Blättchen und roten Früchtchen gefüllten Baum, um den sich die Schlange windet.

Fol. 61r. Initial D, vor Psalm 52, darin Christus (?), ein Schriftband haltend.

Fol. 74r. Initial S, vor Psalm 68, als Schlange mit gekröntem Menschenkopf.

Fol. 91r. Initial E, vor Psalm 80, mit posaunenblasendem Engel.

Fol. 107r. Initial C, vor Psalm 97, mit goldenen Ranken gefüllt, vor buntem Grund.

Fol. 109v. Thronender Christus.

Fol. 110r. Initial D, vor Psalm 101, mit Ranken gefüllt.

Fol. 125r. Initial D, vor Psalm 109, mit Ranken gefüllt.

Von den Psalmen, vor denen Initialen stehen, entsprechen 1. 26. 38. 52. 68. 80. 97. 109 den Anfängen der Abschnitte in der römischen Liturgie, Psalm 1, 51, 101 den Anfängen der Abschnitte in der irischen Liturgie. Die Einteilung der letzteren ist noch besonders dadurch hervorgehoben, daß vor den betreffenden Psalmen außer den

Initialen noch Vollbilder stehen, wofür Haseloff in seiner Schule als Beispiel allein das Psalterium der Hamburger Stadtbibliothek in scrinio 85 anführt.[1] Ein gewisser Zusammenhang zwischen einzelnen Initialbildern und dem Text ist übrigens auch hier nicht zu verkennen, z. B. wenn vor dem 80. Psalm „Exultate" ein posaunenblasender Engel erscheint; die Correspondenz von Bild und Text wäre aber andererseits oft nur durch so gekünstelte Deutungen zu finden, daß das Resultat sehr fraglich scheint.

Die Ikonographie der dargestellten Szenen ergibt nichts, was für die Verwandtschaft mit Bruchsal I positiv oder negativ entscheidend wäre. St. Peter pgm. 122 folgt den häufig byzantinisch beeinflußten Typen der Zeit, ebenso wie Bruchsal I, ohne sich vom Typus der Darstellungen dieser Handschrift irgendwie weit zu entfernen, noch ihm sich allzusehr zu nähern. Immerhin ist es frappant, wie der thronende Christus auf fol. 109v mit den Darstellungen in Bruchsal I, fol. 1v und 68r, bis in die einzelnen Faltenzüge übereinstimmt, oder wie der Täufer fol. 8v mit der Christusfigur in Bruchsal I fol. 17r zusammen geht und ähnliches mehr. Aber das ist nichts Entscheidendes; Figuren derart sind nicht allzu selten, und es scheint überhaupt schwer zu sein, aus den Bilderformen oder den Initialformen zuviel für den Zusammenhang in diesem Kreis zu folgern, wenn man bedenkt, wie verschiedene Initialformen auf die Hand des zweiten Meisters in Bruchsal I zurückgehen, oder daß der Meister unserer zweiten Handschrift eine so großblättrige Ranke wie im D, fol. 46r zeichnet. Seine Ranken sind sonst einfach, fast wie ein schmales Band gebildet, in regelmäßigen Abständen wachsen kleine Blättchen und Ranken aus ihnen heraus, die sich in die Hauptranke, aber nicht ineinander verflechten. Die Hauptranke aber ist durch ihre Farben scharf von ihnen unterschieden, die Füllung der beiden Hälften des Buchstabens streng symmetrisch, die klare Betonung der äußeren Form ist charakteristisches Kennzeichen.

[1] Vgl. Haseloff a. a. O. S. 36.

Es ist nicht zu verkennen, daß die Initialen dieser Handschrift den Initialen des Codex Bruchsal I aufs Engste verwandt sind. Der klare Umriß der Buchstaben, deren Formen selbst nie aus Ranken zusammengeflochten sind, wie in anderen gleichzeitigen Arbeiten, die Struktur der Ranken, die Zusammenstellung der Farben, die Zusammenstellung der Farbennuancierungen innerhalb derselben Linie, die Begrenzung schließlich der Nuancenreihe durch einen weißen Strich verrät in beiden Handschriften die gleiche Art. Für die figürlichen Darstellungen ergeben sich ähnliche Resultate. Die Art, wie der Rahmen für die Bilder begrenzt ist, und wie wenig er andererseits von den Malern, die ihre Gestalten überall über den Raum hinausführen, respektiert wird, die Art der Figurenbewegung, der Zeichnung der Gesichter, der Augen, der Stirn, der Haare, des Faltenwurfes ist in beiden Handschriften nahe verwandt, in den Haupttendenzen identisch. Es ist allerdings klar, daß gerade in der Zeichnung der Gesichter viel Byzantinisches liegt, auf das die Ähnlichkeiten in beiden Handschriften teilweise sich zurückführen lassen, um so mehr, als auch sonst die byzantinische Strömung sich konstatieren läßt. Daneben aber machen wohl im Stil Beeinflussungen vom Mittelrhein her sich bis zu einem starken Grade geltend, und der Strömung von Osten her entspricht eine zweite vom Westen her, die in franco-englischer Kunst ihren Ausgang nimmt. Haseloff hat sie für seine Handschriftengruppe,[1]) Goldschmidt für die sächsische Plastik festgestellt,[2]) und diese Strömung, die für die Architektur längst zweifellos war, scheint sich bei näherer Untersuchung als von immer größerem Einfluß auch auf die Entwicklung von Malerei und Plastik herauszustellen. Es ist interessant, daß wir bei der Herrad von Landsberg an demselben Beispiel des Steuermanns denselben Einfluß feststellen konnten. Es scheint nicht nur das Kalendar des Psalteriums zu sein, das unsere beiden Handschriften an den Oberrhein verweist.

[1]) a. a. O. S. 325. [2]) In Beiträge zur Geschichte der sächsischen Plastik, Berlin 1902 (Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsamml. Bd. 20, 21, 22).

Es war der allgemeine Stil der beiden Handschriften Bruchsal I und St. Peter pgm. 122, der sie einem Kunstkreis zuwies; feinere Merkmale ließen einzelne Meister unterscheiden und ermöglichen es auch, einen stilistischen Entwicklungsgang zu konstruieren, wenn es auch nur ein kleiner Zeitausschnitt ist, auf den er sich erstreckt. Es hatte sich ergeben, daß an der künstlerischen Ausstattung des Codex Bruchsal I drei Meister beteiligt gewesen sind, von denen der erste das erste Bild und die ersten drei Initialen, der zweite Bilder und Initialen weiterhin bis fol. 31v, der letzte schließlich, gleichzeitig mit einem neuen Schreiber am Werk fortfahrend, den übrigen Schmuck der Handschrift bis zu ihrem Schluß gemalt hat. Die Stilanalyse ergibt, daß diese drei Meister in der Reihenfolge ihrer Bilder an der Handschrift tätig gewesen sind. Sie muß zu einer Zeit begonnen worden sein, in der der romanische Stil seinen Höhepunkt bereits überschritten hatte: es finden sich die kleinen Fältelungen und Biegungen, die spitzen Zipfel und scharfen Knickungen dieser Zeit sehr deutlich etwa beim Johannes des zweiten Meisters (fol. 9v). Beim dritten Meister hat sich der Stil noch mehr gelockert; die unmotiviert flatternden Gewandenden mit Ecken und Knickungen werden immer zahlreicher, etwas Hastiges kommt in die Bewegungen, z. B. des Petrus auf fol. 42r, und wenn man den Matthäus fol. 61v sieht, sein Gewand mit ausfahrenden Enden und seinen gedrehten Bart, so hat man das Gefühl, den Typus vor sich zu haben, den der Übergang zum spätromanischen Stil hervorgebracht hat. In der Abfolge der Initialen läßt sich die gleiche allmähliche Auflockerung der Struktur wiederfinden. Die Unterschiede zwischen dem Stil des zweiten und dem des dritten Meisters, die oben analysiert wurden, reden hier deutlich genug. Der Maler des Psalteriums von St. Peter scheint zeitlich etwa zwischen den ersten und den zweiten Meister von Bruchsal I sich einzuordnen. Er hat dasselbe klare Rankengefüge, wie der zweite Meister zeichnet indessen noch straffer, als er, und hat in seinen Initialen fächerartige Blattformen, in der derben Struktur

aber nicht in dem groben Linienstil des ersten Meisters von Bruchsal I.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß vor fol. 32r von Bruchsal I, wo der zweite Schreiber und der dritte Maler gleichzeitig einsetzen, wo auch eine neue Lage Pergament beginnt, eine größere Pause im Werk stattgefunden hat. So erklären sich vielleicht auch die verschiedenen, innerhalb eines Zeitraumes von einem halben Jahrhundert sich bewegenden Datierungen, die unsere Handschrift erfahren hat. In Woltmann-Woermanns Geschichte der Malerei[1]) ist sie der Herrad von Landsberg gleichzeitig gesetzt d. h. etwa ins Jahr 1170, Middleton[2]) spricht vom Beginn des 13. Jahrhunderts. Alle übrigen Erwähnungen fassen sich ganz allgemein. Nur Goldschmidt[3]) hat eine ungefähre Bestimmung der Handschrift auf stilkritischer Basis gegeben. Er schließt sie an eine Reihe von Handschriften, etwa um 1200, an, die byzantinische Gewandmotive aufnehmen und spielerisch ausgestalten, Bruchsal I „in ganz manierierter, schnörkelhafter Weise“. Er fügt den Codex indeß dieser Gruppe nur an, nicht ein, und man wird gut tun, die Zeitspanne, die die Aufeinanderfolge der drei Maler begrenzt, in die auch der Maler von St. Peter pgm. 122 nun miteingeschlossen ist, nicht zu eng zu fassen. Mag der erste Meister von Bruchsal I noch ins 12. Jahrhundert zurückgehen, wenn auch ziemlich sicher nicht bis zur Zeit der Herrad von Landsberg, so reicht die schnörkelhafte Art des letzten Meisters sicher bis ins zweite Viertel des 13. Jahrhunderts hinauf.

---

[1]) a. a. O. S. 275. [2]) a. a. O. S. 160. [3]) Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsamml. Bd. 21. 1900. S. 236.

Ernst Cohn, Verfasser der vorliegenden Arbeit, jüdischer Religion, geboren am 25. Dezember 1882 zu Tilsit als Sohn des Rentners Alfred Cohn und seiner Gattin Helene geb. Wiener. Ich besuchte das Gymnasium zu Bromberg, das ich Ostern 1902 mit dem Zeugnis der Reife verließ, und studierte bis Ostern 1906 Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie an der Universität Berlin, wo ich an Vorlesungen und Übungen der Professoren und Dozenten Dilthey, Fleischer, Friedländer, Goldschmidt, Haseloff, Heusler, Justi, Kalkmann, Kekulé von Stradonitz, Lasson, Lehmann, Münch, Simmel, Stumpf, Swarzenski, Weisbach, von Wilamowitz-Möllendorf, Wölfflin und Wulff teilnahm. Seit meinem Abgange von der Universität bin ich als wissenschaftlicher Assistent unter Hofrat Prof. Dr. Marc Rosenberg in Karlsruhe tätig und bestand in dieser Zeit am 2. März 1907 die Promotionsprüfung in Heidelberg. Geheimrat Prof. Dr. Holder in Karlsruhe, der mir die Handschriften der Hof- und Landesbibliothek daselbst zugänglich machte, bin ich zu besonderem Danke verpflichtet, ferner Prof. Dr. Marc Rosenberg und unter meinen akademischen Lehrern Dr. Arthur Haseloff und Dr. Georg Swarzenski.